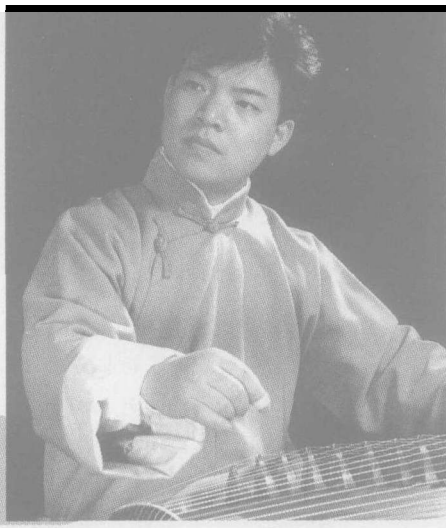




中山“谈”筝

——古筝教学笔记（二）

文 / 王中山

第二讲

一、《关山月》

《关山月》是一首根据古琴曲移植的古筝作品。该曲原为汉“横吹曲”中曲目。据考证，琴曲《关山月》传自诸城王氏，据说是王鲁宾等人根据民间歌曲改编而成。当代音乐理论家杨荫浏先生后来以李白的同名诗为琴曲配歌，用以表现征人思归的情绪，影响广泛。改编为筝曲后，保留了乐曲风格古朴苍远、荡气回肠之意象，表现了“明月出天山，苍茫云海间”的博大气势以及征人独处边塞冷月，对故乡家园的眷恋和思念之情。

在这首乐曲中值得关注的技法有三：首先是左手慢“吟”的运用，其次是右手大指“托、劈”手法的组合运用，再者就是乐曲开始的右手中指“连勾”（“连勾”与上一节提到的“连托”除了中指、大指运指的不同，再一个就是音阶方向的不同，一个是上行，一个是下行）以及八度“双托”手法的使用。为了营造深沉旷远的氛围，乐曲一开始便是右手中指在倍低音区用“连勾”的技法缓速上行，勾勒出明月出天山的意境，随后是左手在主音“do”上看似不经意的慢吟，从容而有度，一下子便使音乐显得格外庄重、开阔。需要说明的是，此处中指“连勾”时要用贴弦弹法连续奏出，不要离弦单弹；左手切忌使用速度较快、幅度更大的“揉”或“颤”等手法，以免使音乐显得局促和零乱。“揉”和“颤”适宜表达那些具有浓郁地方风格的作品，却不宜表达稳重古典的乐曲。这一点，我们在以后讲解高级别的筝曲时将会再一次提到。

在第二行第二小节的三四拍上，“托、劈”连用的手法非常有特色。很多人认为，此处的“托、劈”为了减少负担也可以用“抹、托”替代，这也许是权宜之计，考虑到这首作品的风格和艺术效果，我建议还是“托、劈”连用为好。“抹、托”只有同音重复而无虚实变化，平稳有余而变化不足；“托、劈”连用却有了同音同指不同“声”的阴阳之比，音色显得多彩而富有动感，而且“托”的反向指法“劈”也更适宜营造苍老古朴的氛围。

第二行第一小节强拍上的八度“双托”手法也是第一次运用到的手法，这一技巧在北方风格的筝曲中极为常见。“双托”与“连托”这两个概念有时会引起大家的混淆，其实它们有本质上的不同。“双托”是大指两弦同奏得双音，而“连托”却是大指依序一弦一音奏出。“双托”更具强度上的意义，“连托”更具时值上的意义，两者切不可混为一谈。

《关山月》是一首具有文人氣息的古典乐曲，有不少古琴曲的风格特点，演奏时气息要沉稳大方，不可为追求熟练而盲目将速度提升，这势必会破坏整首乐曲的气氛和艺术风格。

二、《穿花蜂》

《穿花蜂》是一首活泼轻快、充满诙谐情绪的山东民间乐曲，此曲主要流传在山东聊城地区。乐曲表现了可爱勤劳的小蜜蜂在花丛间忙碌穿梭的欢快场面，趣味盎然。乐曲篇幅较短，但体现了山东筝的基本特点和韵味，是目前为止我们接触到的第一首速度较快的古筝小品。

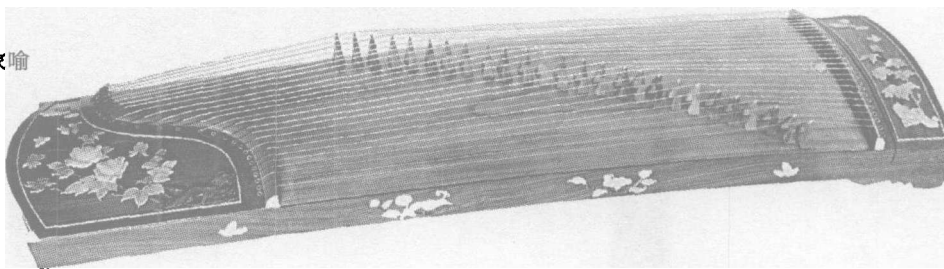
这首曲子在几个方面要引起大家的注意：第一，乐曲第一小节弱拍上后十六分音符的时值要准确，避免弹成三十二分音符，也就是说连托与花指奏法要区别开来，切忌由于连托速度太快以至变成了花指，或下一小节的前倚音；第二，第四行第二小节强拍上的十六分音符快速托劈要与短摇区别开来，切忌速度太快以至于音符过于密集，成了短摇的效果，要保持快速托劈技法的颗粒性；第三，建议此曲采用传统的扎桩贴弦奏法，尤其是二十七至二十九小节连续的后十六音符“托劈”的处理，这样便于弹奏，声音也能得到保证。

另外我们还要注意到，当在句子中做强弱变化时，切忌速度随之提升。因为“强”与“快”是两个完全不同的音乐元素，“强”属力度范畴，“快”属速度范畴，两者不可混为一谈。《穿花蜂》是一首情绪活泼欢快的作品，在做各种音乐上的变化时要注意节奏的平稳和流畅，不能忽快忽慢，让人难以把握。

三、《小黄鹂鸟》

有人问，《小黄鹂鸟》这首作品比较简单，手法单一、篇幅短小，应该做为第一首开手曲，怎会安排在这里？大家的疑惑不无道理，因为摆在我们面前的是只有四个乐句、十八小节的没有任何华丽装饰手法的小曲而已，怎会放在复杂多变的《穿花蜂》之后呢？但换个角度考量一下，发现这样的安排还是颇具匠心的。因为这首小曲重点涉及了构成音乐的四大元素之一：音色。大家都知道，音乐是听觉的艺术，绘画有色而声音是无色的，但我们在讲到对声音的感受时为什么会不自觉地用到了明亮、暗淡、光滑、滞涩等等富有视觉和触觉感受的词汇呢？这其实就是我们常说的通感。我们在倾听音乐时不知不觉把对视觉、触觉、味觉等等各种感受通过联想汇聚在一起，作用于内心，因而声音也有了色彩，也有了传情达意的特殊功效。如此看开，学会了创造丰富的声音色彩，调制丰富的音色颜料对一个演奏家的艺术表达将会带来无穷的能量。单一的色彩、毫无想象的音色是演奏者的大敌，它会使得我们的艺术毫无生机。当然色彩不只一种，什么样的乐曲，什么样的风格就会有有什么样的声音选择，有关这个话题我将在以后的讲解中再次提到。

《小黄鹂鸟》是一首家喻户晓的内蒙古民歌，曲调优美抒情，略带感伤，表达了漂泊的



旅人如同孤苦无依的小黄鹂一样,带有淡淡的思念家园的酸楚心态。这首乐曲在声音的要求上,不宜太过明亮,这就要求我们能触弦时稍深一些,运力含蓄一点,拨弹片尽可能以正面触弦,力量也要适中,这样才能保证声音的质量,以达到《小黄鹂鸟》所要求的抒情、感伤的艺术效果。

这个小曲还要注意的一点是对气息的控制。气息通常指的是气口、呼吸、韵律等,其实也就是对乐节、乐句、乐段等的划分。生命是靠呼吸维持的,没有了呼吸就意味着失去了生命。同样,音乐气息的调整,对音乐的完整表达也至关重要,自然贴切的艺术处理,离不开对句法的准确把握以及在宏观和微观上对段落和章节上的划分。唯其如此,音乐才有生命,才能以合理而又自然的方式绵延向前。

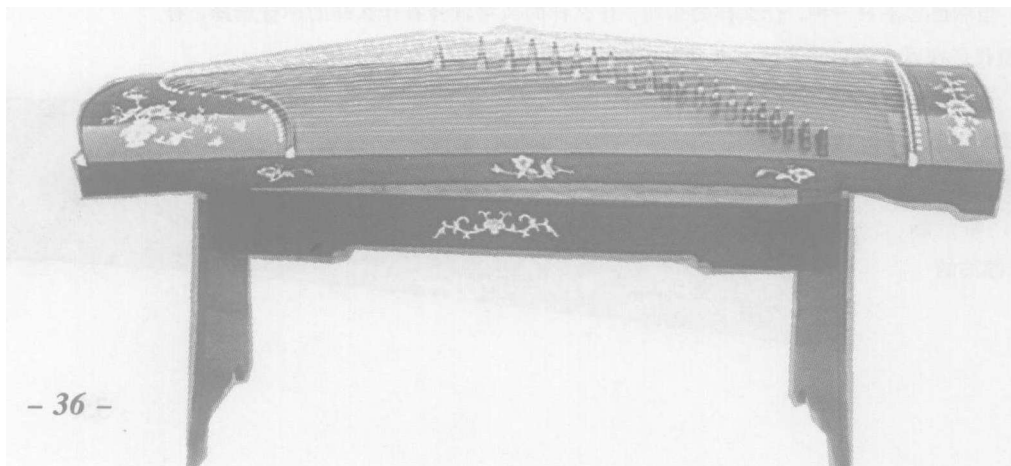
就这个作品来讲,它只有四个乐句:1~4、5~8、9~10,前三句全部是四小节为一句,只有第四句是六小节,带有总结和感叹的意味。明白了这个句法的划分,将会对理解和掌握这首古筝小品带来很大的帮助。

四、《十杯酒》

这是一首具有浓郁南国音调的潮州“轻六调”筝曲,有关“轻六调”的具体概念我们将在以后的章节中讲到。我们现在只要知道“轻六调”的音阶特点主要是由比较完整的传统五声音阶构成的就可以了。“轻六调”的筝乐作品有时也会有其他偏音以辅助音的形式出现,并不影响传统五声音阶的基本结构特点。

但要提醒大家注意的是,因受到当地地域、文化、语言等方面的影响,每个地方的民间音乐都有着自己独特的音律特点,这就如同各地的方言,声、韵母都有自己的规律,如果不讲平仄,不论声调,势必会造成“南腔北调”的乱局,让人莫衷一是。比如《十杯酒》这首乐曲就要慎对4和7这两个左手求得的所谓“二变”之音,如果以十二平均律做参照,这里的“4”就要略高,而“7”则要略低,这样才能符合当地人的“耳朵”,才能符合潮州音乐的音律特点,虽然这两个在此作品中是以偏音出现,但要认真对待,因为从某种角度讲,这两个音决定着这首作品的风格和韵味。

此曲在“按滑技巧”处理上也颇具特点,主要体现在点音的运用上。潮州古筝





的点音其实就是快速的上回滑音，它和河南筝的点音有很大的不同。河南筝的点音是双手同时出击，有快速下滑的意味，而潮州筝的点音却是右手弹弦得音后左手随之点按，使筝弦发生向上波动而又回落的变化轨迹，第五小节切分音之后的箭头向下的符号就是要的这个效果。另外，潮州筝与北派筝最大的区别之一就是甚少使用小三度上滑音，即使偶尔使用，也不像其他流派那样滑音空间如此之大，它只是一带而过，并不刻意停留。这一特点，在我们以后学习北派筝曲时请大家注意对比参照。

这首乐曲在句尾多次出现同音重复，比如第二行的第1、2小节，第三行的第1、2小节等等，都是在大指、中指“大撮”之后紧接大指“托”的同音重复弹奏，民间把这种现象称之为“垫字”。潮州艺人在处理这一手法时，有三点值得我们关注。第一，从弹弦位置来说它有里外之分，大撮靠近岳山，在外，单托靠近琴码，在内，弹奏时先“撮”后“托”，潮州民间筝家形象地称之为“登堂入室”；第二，弹弦位置上的变化带来音色上的对比，从音色来说，一明一暗、一刚一柔，使音乐富于韵致，别有情趣；第三，从力度上来说，撮较强，托则弱，使音乐跌宕起伏，富有变化。注意到这些细节上的细微差别，将会对我们下面进一步了解全国各地不同流派的古筝音乐大有裨益。

(待续)